

La repercusión como fundamento de la actividad imaginaria según Paul Ricœur

Resumen: En el pensamiento de Paul Ricœur, la libertad se acompaña siempre de la imaginación. En este sentido, la imaginación es definida como la tarea de mediar entre las tensiones que el hombre vive como consecuencia de su inherente desproporción entre finito e infinito. Esta tarea se apoya sobre una característica del mundo que posibilita la operación de la imaginación. Ella implica una conexión pre-reflexiva entre la interioridad humana y el mundo de la vida. Se trata del fenómeno sonoro de la repercusión (*retentissement*) que constituye una influencia directa que Ricœur recibe de Gaston Bachelard y de Eugène Minkowski. El enfoque del presente trabajo es develar la herencia de este fenómeno, poco estudiado en la filosofía ricœuriana, a la luz de la evolución de la función imaginativa.

Palabras clave: Repercusión, hermenéutica, imaginación, fenomenología, esquema.

Abstract: In Paul Ricœur's thought, freedom goes always with imagination. In this sense, Imagination is defined as the task of mediating between the tensions that man lives as a result of his inherent disproportion between the finite and the infinite. This task is based on a feature of the world that enables the operation of the imagination. That implies a pre-reflexive connection between the human interiority and the world of the life. That is the resounding phenomenon of the "repercussion" (*retentissement*) which is a direct influence to Ricœur that comes from Gaston Bachelard and Eugène Minkowski. The focus of this paper is to uncover the heritage of this phenomenon -only partially studied in Ricœur's philosophy- in the light of the evolution of the imaginative function.

Keywords: Repercussion, hermeneutics, imagination, phenomenology, schema.

Este artículo¹ busca exponer el fundamento del extenso planteo que Paul Ricœur elabora en torno a la tema de la imaginación. Comienza examinando el vínculo que Ricœur propone entre libertad e imaginación (punto 1), para alcanzar los fundamentos antropológicos de la actividad imaginaria que el filósofo francés encuentra en la estructura desproporcionada del hombre como ser intermediario (punto 2). Continúa con un análisis del modelo de

¹ El presente trabajo es la continuación de la conferencia "A la escucha de la libertad en el pensamiento de Paul Ricœur", pronunciada en el marco de las V^o Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología "La Libertad del Espíritu", que ha sido publicada en Cecilia AVENATTI DE PALUMBO (coord.), *La libertad del Espíritu. Tres figuras en diálogo interdisciplinario: Teresa de Ávila, Paul Ricœur y Hans Urs von Balthasar*, Buenos Aires, UCA-Agape Libros, 2014.

la metáfora y de la imagen poética propuesta por Ricœur para comprender adecuadamente la operación productiva de la imaginación y sus características de esquematización y suspensión (punto 3). Y finalmente alcanza el problema del fundamento de la actividad imaginaria que se encuentra en el fenómeno de la repercusión (punto 4). En este punto, se detallan las herencias históricas operantes en torno a esta temática dentro del pensamiento ricœuriano (puntos 4.1 y 4.2). Ellas permiten abordar el problema de la repercusión tanto en vínculo con la imaginación (punto 4.3) como en su proyección a otros aspectos y problemáticas propias del planteo de Ricœur (punto 4.4). La conclusión recupera la potencialidad de este fenómeno para concebir a la hermenéutica en el proyecto de una filosofía del oír.

1. Imaginación y libertad

Tener la libertad para imaginar algo diferente puede ser uno de los poderes más profundos y básicos de un hombre; quizás por eso libertad e imaginación son dos palabras con fuerzas de significado que se potencian. En el pensamiento de Paul Ricœur, la libertad se acompaña de la imaginación en dos niveles fundamentales: *a)* el de liberar al hombre del reino de la necesidad, y *b)* el de incentivar la afirmación y promoción del sí mismo². No obstante, el núcleo de tal acompañamiento sólo se comprende a partir del trabajo de rehabilitación que Ricœur realiza sobre la imaginación con el objetivo de poner en evidencia todo el dinamismo y poder creativo que le es propio.

A la luz de este vínculo primario y fundamental, el tema de la imaginación se presenta como una constante que Ricœur se dedica a examinar desde diversos enfoques a lo largo de toda su obra³. Tal como sintetiza Marie France Begué, la imaginación ha sido estudiada por Ricœur: *a)* como superación del

² Cf. M.-F. BEGUÉ, *Paul Ricœur: La poética del sí-mismo*, Buenos Aires, Biblos, 2002, p. 25. Agradezco especialmente a Marie-France la amabilidad de haberme permitido acceder a los archivos del Fonds Ricœur para Latinoamérica. La estructura de este trabajo ha sido elaborada a la luz de los iluminadores aportes que desarrolla en su libro y guían los puntos 1 a 3 de este trabajo.

³ Tal como señalan los críticos, la imaginación en la obra de Ricœur parece haber comenzado con un tratamiento poco sistemático y lateral que se fue consolidando y cobrando importancia a lo largo del tiempo. Para comprender este proceso de consolidación, remito al trabajo de G. H. TAYLOR, "Ricœur's Philosophy of Imagination", en *Journal of French Philosophy* 16/3 (2009) 93-104. Y apporto como prueba actual de la centralidad del tema el hecho de que en la última *International Conference on Paul Ricœur, Hermeneutics, and Asia*, realizada en Taipei, Taiwan, entre el 29 y 31 de mayo de 2014, uno de los ejes temáticos fue Ricœur y la imaginación.

lenguaje dentro del mismo lenguaje a través del estudio del símbolo y la metáfora, tal como hace en *La métaphore vive* (1975); *b*) como poder simbólico que cumple una función esencial en la constitución de una comunidad bajo las figuras de ideología y utopía, como hace en la recopilación de los cursos dictados en 1975 en EE.UU. bajo el nombre de *Ideologie et utopie* (1997); *c*) como nexo simbólico que existe entre cada uno de nosotros y el mundo, como hace en *La symbolique du mal* (1960) y *Temps et Récit* (1983-85); y *d*) desde las condiciones que la posibilitan y los procesos que la legitiman como hace en *L'imagination dans le discours et dans l'action pour une théorie general de l'imagination*, recopilado en *Du Texte a l'action* (1986) y en *Soi-Même comme un autre* (1990)⁴.

A través de cada una de estas perspectivas por las que ha transitado, Ricœur intentó una rehabilitación de la imaginación que alcanzó a la esfera de la imaginación social y cultural, de la imaginación epistemológica, de la imaginación poética e incluso de la imaginación religiosa. En cada ámbito, su análisis puso en evidencia que en la filosofía occidental, la mayor parte de las elaboraciones en torno a la imaginación se han centrado en la idea de un proceso de reproducción, es decir, de un vínculo entre el original –la realidad– y una copia –la imagen fruto de la imaginación– en el que ésta se considera por principio inferior al primero, ignorando así cualquier posible dimensión creativa o innovadora⁵.

Frente a la tarea de reinterpretar la imaginación, Ricœur se vio obligado a realizar un segundo trabajo correlativo de liberación sobre la noción de imagen que asumió de cara a la mala reputación que el término suele tener entre los filósofos. Consideró que su desvalorización responde a teorías como el empirismo, psicologismo y behaviorismo que reducen la imagen a una mera entidad mental y estática, concebida como la representación empírica de una cosa ausente o la copia siempre malograda de un original. Lo cierto es que esta significación no sólo se ha impuesto y ha monopolizado la comprensión del

⁴ Cf. M.-F. BEGUÉ, *Paul Ricœur: La poética del sí-mismo*, pp. 29 y ss.

⁵ Así, por ejemplo, al comentar la teoría de la imaginación de Jean-Paul Sartre, Ricœur considera que éste no aborda el carácter productivo de los actos imaginativos, pues los ejemplos que pone parecen obligar a pensar la imaginación en términos miméticos. A partir de esta crítica, Lior Levy ensaya una relectura de la imaginación en Sartre y examina la pertinencia de la crítica ricœuriana, cuestionando el aparente descuido del primero y argumentando que la idea de una imaginación productiva y ficcional también está presente en Sartre en tanto es un filósofo literato. Cf. L. LEVY, "Sartre and Ricœur on Productive Imagination", en *The Southern Journal of Philosophy* 52 (2014) 43-60. Para una lectura diferente de la misma discusión, cf. T. BUSCH, "Sartre and Ricœur on Imagination", en *American Catholic Philosophical Quarterly* 70 (1996) 507-518.

término, sino que ha terminado por reducir su extensión y quitarle valor en relación al original. Ricœur intentó corregir esta pérdida de sentido, reinterpretando la imagen desde la operatividad creativa e instauradora de novedad que a su entender es propia de la imaginación.

Tal como veremos en seguida en el punto 3, para eso apeló a la dimensión poética del lenguaje, porque creyó encontrar en ella la manifestación más clara del ser propio de la imaginación como función mediadora y creadora de nuevos significados. Sin embargo, no redujo la función productiva de la actividad imaginaria a la creación literaria y textual, sino que también se interrogó sobre su capacidad para extenderse a la esfera de la realidad práctica en sus diversas direcciones temporales. Por un lado, en las figuraciones anticipativas de nuestro futuro, mostró que la imaginación cumple un papel fundamental a través de la ficción libre que produce posibilidades reguladamente, es decir, en el marco de un horizonte de futuros posibles. Ella constituye la potencialidad en el camino de las decisiones que debemos tomar, por ejemplo, cuando imaginamos salidas a determinadas situaciones críticas o imaginamos una futura vida en pareja, una profesión, sea la de escritor, abogado o ingeniero. Por otro lado, también en el entramado de la historia pasada que elaboramos mediante nuestra memoria, la imaginación evidencia ser una ayuda esencial al momento de reelaborar el vínculo narrativo entre los recuerdos. Y si bien siempre corre el riesgo de perderse en la irrealidad de los argumentos contrafácticos⁶, la narratividad de la propia historia está necesitada de la productividad de la ficción imaginaria. En síntesis, tanto respecto del tiempo pasado como del futuro, Ricœur ha demostrado que se trata del mismo dinamismo creador que actúa al modo de un “motor que empuja desde abajo o el imán que atrae desde arriba las acciones mediante las cuales el hombre se edifica libremente a sí mismo”⁷.

La ampliación de este espacio de la imaginación productiva⁸ permite entender por qué el hecho de que la imaginación esté acompañada de la libertad

⁶ Los argumentos contrafácticos pueden definirse como razonamientos condicionales contrarios a los hechos; algo así como “Si la nariz de Cleopatra hubiera sido más corta...”; “Si Kennedy hubiera sobrevivido al atentado en Dallas...”; “Si Hitler no hubiera perdido la guerra...”; etc. Algunos autores sugieren que estos razonamientos contrafácticos, estos experimentos del pensamiento (*Denkexperimenten*) sobre mundos posibles y situaciones imaginarias, juegan, a pesar de su irrealidad, un papel importante en los descubrimientos científicos.

⁷ Marie-France, BEGUÉ, *Paul Ricœur: La poética del sí-mismo*, p. 26.

⁸ Cf. la iluminadora conversación entre Ger Groot y Paul Ricœur publicada en “Ampliar el espacio de la imaginación” (conversación de Paul Ricœur con Ger Groot), en *Adelante, ¡contradígame!*, Madrid, Ediciones Sequitur, 2008.

significa que en la existencia encarnada el tiempo se entrelaza indisolublemente con el mundo. En ese entrelazamiento, la creatividad y productividad de la imaginación se deja ver siempre como una facultad regulada. Su regulación aparece al momento de su efectuación, es decir, cuando lo imaginado es llevado a la práctica a través de un proyecto concreto. En ese momento aparecen exigencias, dificultades y obligaciones que hacen de toda obra el fruto de una interacción entre la espontaneidad creadora de la imaginación, que se concreta en un esquema excesivo, y los límites planteados por las creencias y convicciones vigentes.

La ambigüedad de esta interacción regulada configura el proceso temporal que oscila entre el estado de confusión originario y el acto de distinción y efectuación del proyecto. Ella constituye el rasgo determinante de esta capacidad catalizadora que provoca nuevas ideas y formas de ser, y por ella la imaginación se vuelve un eje indispensable en la articulación de una hermenéutica crítica como la que Ricœur propone⁹.

2. Imaginación y desproporción

La tarea de interacción productiva regulada que Ricœur le atribuye al ambiguo proceso temporal de la imaginación, se apoya en última instancia sobre su concepción del hombre como ser intermediario; así lo expresa en *L'homme faillible*:

“El hombre no es intermediario porque está entre el ángel y la bestia; es en él mismo, de sí a sí mismo, que es intermediario; él es

⁹ Respecto del vínculo entre la ambigüedad de la imaginación y el carácter crítico de la libertad y de la reflexión filosófica, cf. el libro de J. EVANS, *Paul Ricœur's Hermeneutics of the Imagination*, New York, Peter Lang, 1995, en el que se evidencia que a través de estudios de la metáfora y la narratividad se explica el poder subversivo y creativo de la imaginación en términos de la filosofía del lenguaje de Ricœur. Y también, cf. el ilustrativo artículo de R. KEARNEY, “Paul Ricœur and the hermeneutic imagination”, en *Philosophy and Social Criticism* 14/2 (1988) 115-145. Recientemente, J.-L. Almaric ha publicado un trabajo muy esclarecedor que aporta nuevas luces sobre esta rehabilitación crítica de la imaginación: *Paul Ricœur, l'imagination vive: une genèse de la philosophie ricoeurienne de l'imagination*, Montpellier, Editorial Hermann, 2013. A través de un análisis de los diálogos con Sartre, Nabert, Bachelard, Merleau-Ponty, Jaspers, Cassirer, Husserl y Heidegger, Almaric presenta cómo la innovadora teoría ricoeuriana de la práctica poética basada en la imaginación, es capaz a la vez de sentar las bases de una rehabilitación general de la función de la imaginación en la acción humana y de iniciar la reflexión crítica sobre la práctica imaginación metodológica en el discurso filosófico.

intermediario porque es mixto y es mixto porque opera mediaciones. Su característica ontológica de ser intermediario consiste precisamente en lo siguiente: que su acto de existir es el acto mismo de operar mediaciones entre todas las modalidades y todos los niveles de la realidad, fuera de él y en él mismo"¹⁰.

Esta descripción surge de la situación concreta del hombre encarnado que no se determina por su finitud, como podía parecer en un primer momento, sino por una desproporción entre finito e infinito que le es inherente; un exceso y sobreabundancia que le produce inevitablemente grietas en su estructura, por las cuales él es un ser quebrado y falible que está obligado a operar mediaciones.

A lo largo de sus obras, Ricœur recorre tres de estas grietas fundamentales y examina las paradojas que ellas provocan, englobándolas en la expresión "patética de la miseria". Patética porque las tres afecciones son padecidas y miseria porque marcan un llamado a una destinación a algo mejor: 1) la desproporción en el orden teórico que hace imposible el conocimiento total; 2) la desproporción en el orden práctico que impide alcanzar toda la felicidad; y 3) la desproporción en el orden afectivo que oscila entre el abandonarse confiado en el ser que lo funda y el temor a perderse en la nada cuando ese ser parece desaparecer. Si bien por cuestiones de extensión no podemos examinar con detenimiento estas figuras, Ricœur ensaya sobre cada una de ellas la interacción que se cumple a través de la imaginación como mediación productiva.

3. La metáfora y la imagen poética como modelo de mediación innovadora

Para sondear el potencial y las cualidades propias de esta mediación de la actividad imaginaria, Ricœur se detiene en la dimensión poética del lenguaje. A su entender, ella es la dimensión creadora y crítica donde la imaginación se manifiesta como la clave de un proceso que permite el surgimiento de nuevos posibles tanto en el mundo como en nosotros mismos¹¹.

¹⁰ P. RICŒUR, *Finitude et Culpabilité*. L'homme faillible, Paris, Aubier, 1960, p. 23.

¹¹ Cf. M. J. VALDÉS (ed.), "Poetry and possibility", en *A Ricœur Reader: Reflection and Imagination*, Harvester, Wheatsheaf, 1991, pp. 448-462. Tal como muestra Alain Thomasset, Ricœur utiliza el término "poesis" refiriéndose a "la producción de una cosa diferente de su autor, la poética es la disciplina que atañe al carácter productivo del discurso [...]. Pero este poder de invención y de creación es doble; es a la vez una produc-

Allí examina el modelo de la metáfora y de la imagen poética, pues considera que ambas, en particular, permiten acceder directamente y con claridad al corazón mismo del proceso creativo de la imaginación y captar ese dinamismo productivo, esa operatividad instauradora de novedad que le es propia.

En primer lugar, la teoría de la metáfora –al igual que la narración (*récit*)– aporta al fenómeno de la imaginación la referencia al surgimiento de una innovación semántica¹². La imaginación opera en la instauración del enunciado metafórico, por ejemplo, cuando decimos “Los caballos arrastran el mundo al infinito” o “El cuerno del toro atraviesa de un solo golpe el cielo del torero”¹³. ¿Qué sucede allí? A través de la operación imaginaria, lo que ocurre, según Ricœur, es el surgimiento y choque con una impertinencia que aparece a la luz de la interpretación literal de la frase, es decir, un “uso desviante de los predicados en el encuadre de una frase entera”¹⁴, por ejemplo, entre los caballos y el arrastre del mundo o los cuernos del toro y el rasgarse del cielo. Frente a esa impertinencia, la imaginación pone en movimiento el dinamismo de la mediación por el que se eleva entonces la novedad de un nuevo sentido. Gracias a su mediación “una ‘proximidad’ inédita entre dos ideas es percibida a pesar de su ‘distancia’ lógica”¹⁵.

Entonces, una metáfora puede definirse para Ricœur, no al modo de la tesis clásica de Aristóteles como una manera de dar a una cosa el nombre de otra cosa extranjera en virtud de la semejanza observada entre ellas, sino

ción de sentido (es decir, una extensión interna del lenguaje mismo) y un incremento del poder de descubrimiento en los aspectos propiamente ‘inéditos’ de la realidad, los aspectos ‘inauditos’ del mundo. Se habla para el primer aspecto de ‘innovación semántica’ (semántica remite al sentido), para el segundo aspecto se habla de ‘función heurística’ (heurística remite al descubrimiento o invención)”. Si bien la lingüística distingue uno del otro, la poética considera esta distinción puramente metodológica, porque no hay innovación semántica sin función de descubrimiento. En ese sentido, que es el asumido por Ricœur, “el ‘adentro’ y el ‘afuera’ del lenguaje se remiten uno al otro en la misma dinámica de mediación, mediación entre el hombre y el mundo, entre el hombre y otro hombre, entre el hombre y sí mismo”. Cf. A. THOMASSET, “L’imagination dans la pensée de Paul Ricœur fonction poétique du langage et transformation du sujet”, en *Études théologiques et religieuses*, 4 (2005) 525-541.

¹² Este fenómeno es común tanto a la metáfora como a la narración, pues “aunque la metáfora apunta tradicionalmente a la teoría de los ‘tropos’ (o figuras del discurso) y la narración, a la teoría de los ‘géneros literarios’, los efectos de sentido producidos por la una y la otra remiten al mismo fenómeno central de innovación semántica” (P. RICŒUR, *Temps et Récit*, t. 1, Paris, Le Seuil, 1983, p. 9).

¹³ E. JABÉS, “El cielo de Picasso”, en *El umbral La arena*, Madrid, Ellago, 2005, p. 365.

¹⁴ P. RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 10.

¹⁵ P. RICŒUR, *La métaphore vive*, p. 10.

como un dinamismo productor que crea una nueva pertinencia semántica a partir de una atribución impertinente¹⁶. Este proceso mediador por el que surge la innovación constituye el aporte que la teoría de la metáfora ofrece a la adecuada comprensión del fenómeno de la imaginación. Remite al dinamismo de una emergencia o surgimiento que se carga de significación, antes de que aparezca el momento perceptivo propiamente dicho en el que se impone el carácter estático de la imagen como entidad mental.

Sin duda el dinamismo de este proceso se apoya en la semejanza que se puede encontrar dentro mismo de los campos semánticos distanciados, pero Ricœur toma de Aristóteles la idea de que “Metaforizar bien es percibir la semejanza. [...] Así la semejanza debe ser ella misma comprendida como una tensión entre la identidad y la diferencia en la operación predicativa puesta en movimiento por la innovación semántica”¹⁷. Tal como señala Marie-France Begué, esta manera ricœuriana de comprender la percepción de la semejanza, no desde su carácter mimético respecto de un original, sino desde su dinamismo tensionado por el surgimiento de una impertinencia, pone de manifiesto el primer aporte que la facultad de la imaginación recibe con la innovación semántica de la metáfora. Se trata del acto de *ver-cómo* que es ese poder de “percibir lo semejante en lo desemejante”¹⁸. En palabras de Ricœur, esa percepción del *ver-cómo* sintetiza el poder creativo de la imaginación que es “la visión súbita de una nueva pertinencia predicativa, a saber, una manera de construir la pertinencia en la impertinencia”¹⁹. La

¹⁶ Del mismo modo que en la metáfora, sucede en la narración que la innovación semántica se presenta al inventar o urdir una trama. En ella, se teje una historia donde las intrigas, los motivos desencadenantes, las situaciones y circunstancias concretas, las finalidades, azares y destinaciones son reunidos creativamente bajo la unidad temporal de la acción narrativa.

¹⁷ P. RICŒUR, *La métaphore vive*, p. 10.

¹⁸ Cf. M.-F. BEGUÉ, *Paul Ricœur: La poética del sí-mismo*, p. 62. La descripción de la acción de imaginar como un “ver-cómo” no sólo tiene como antecedente la frase de Aristóteles “Metaforizar bien [...] es percibir la semejanza”, sino que también –como Ricœur reconoce– L. Wittgenstein en sus *Investigaciones Filosóficas* define al imaginar como un “ver cómo”, por ejemplo, al modo que vemos la mala suerte como la voluntad de un Destino.

¹⁹ P. RICŒUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 219. Este “cómo” tendrá en Ricœur una importancia creciente a medida que avanzan sus obras, hasta desembocar en el título que resume la problemática del sí mismo, *Soi-même comme un autre* (1990), donde el “cómo” de la imaginación acompaña a la libertad para incentivar la afirmación y promoción del sí mismo. Cf. M.-F. BEGUÉ, *Paul Ricœur: La poética del sí-mismo*, p. 64.

imaginación se especifica entonces por el poder visual de esquematizar la nueva pertinencia semántica, el poder productivo de ese esquematismo que según Kant es el método para dar una imagen a un concepto. La innovación semántica no es solamente esquematizada por la imaginación, sino que allí le ha sido dada una imagen, y esta productividad icónica es la que la metáfora pone de manifiesto en la imaginación.

Sin duda el carácter perceptivo-visual de la esquematización imaginaria²⁰, se corresponde con el dinamismo de los campos semánticos que chocan por su exceso de sentido y provocan la aparición súbita de la impertinencia. A la sobreabundancia que genera la desproporción entre los distintos órdenes le sigue inevitablemente una fricción y un estallido que Ricœur reconoce en la forma tensionada de un choque y que aquí podríamos imaginar visualmente al modo de un rayo. El rayo se produce por la sobreabundancia de carga eléctrica en una tormenta. Si ésta se desarrolla durante la noche, el cielo se ilumina y durante un segundo el relámpago deslumbra y hace temblar el paisaje con la irrupción de su impertinencia. Su relampaguear es un choque que provoca, de repente, que todo lo visible alcance visibilidad a pesar de la oscuridad. Ejecuta su poder escenográfico y permite a la imaginación otro modo de ver²¹. Siguiendo la precisión imaginativa de María Zambrano, también podríamos distinguir aquí “entre lo que se presenta como claro y lo que en su palpar oscuro crea claridad”²². Tal como el centro oscuro de la llama que ilumina y hace ver todo lo que ilumina, el choque semántico aporta al modo de un rayo ese brillo oscuro fruto del exceso de sentido que se da en todos los órdenes y permite a la imaginación realizar su tarea productiva de mediación esquematizadora al modo de ese *ver-cómo*.

En segundo lugar, en el marco de la teoría de la metáfora y del aporte de su innovación semántica, Ricœur examina la imagen poética a la cual considera como un paradigma dentro de esta teoría en tanto el discurso poético se presenta, en un primer momento, como el menos referencial y el más centrado sobre sí mismo. En la imagen poética –sea visual, auditiva, táctil, olfativa o gustativa– se suspende la referencia literal o de primer grado. Eso sucede por ejemplo cuando decimos “el aullido oscuro de la verdad” o “las

²⁰ Respecto de la ampliación del concepto de percepción y de visión o mirada, remito aquí al texto de Ricœur “L’attention” que ha sido recientemente publicado. Cf. P. RICŒUR, *Anthropologie philosophique. Écrits et conférences 3*, Paris, Le Seuil-FR, 2013.

²¹ Según una metáfora de Emilio Adolfo Westphalen, la visión estaría “adormecida en el alba entre dos rayos”; cf. E. A. WESTPHALEN, *Tono último del Alba*.

²² M. ZAMBRANO, *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 15.

ruidosas aves dijeron en sus trinos las canciones ignoradas” o “el perfecto sabor de la comida recién horneada”. La suspensión de la referencia literal permite mostrar la referencia de segundo grado o referencia redoblada – como la llama Ricœur–, que constituye la propuesta propiamente innovadora porque con ella surge una nueva pertinencia semántica.

Por la suspensión, la imagen poética revela relaciones nuevas pero sin abandonar el modo de una imagen metafórica (*imagé*), es decir, sin negar el “dar imagen” del esquematismo por el que el sentido producido se lee en la profundidad de la imagen. Aquí la imaginación se especifica con una segunda cualidad. Junto con la función esquematizadora, la imaginación introduce en el proceso del surgimiento del sentido ese momento de suspensión o de liberación (*désengagement*), propio de la imagen poética, por el que ella se define clásicamente como el “libre juego de posibilidades”.

Del mismo modo que en el surgimiento de la innovación semántica, el aporte de esta capacidad de suspensión alcanza también a la tarea de la imaginación sobre la esfera general de la praxis. En la vida cotidiana solemos tener corrientemente un vínculo con el mundo y las cosas determinado por intereses prácticos. La capacidad de suspensión nos permite liberarnos de ellos a fin de que aparezcan otras formas novedosas e inesperadas de relación, hasta ahora ocultas, donde podemos ensayar nuevas ideas, valores y maneras de ser en el mundo.

Ahora bien, tanto el modelo de la metáfora, en general, como de la imagen poética, en particular, suponen una cualidad del mundo y de nosotros mismos que posibilita esta operación esquematizadora y de suspensión que caracteriza a la imaginación. A la luz de estas propiedades imaginativas del lenguaje, Ricœur la describe siguiendo la dirección indicada por la imagen poética:

“La imagen poética, de hecho es algo que el poema, como una obra del discurso, desarrolla en ciertas circunstancias y de acuerdo con ciertos procedimientos. Este procedimiento es el de repercusión (*retentissement*), según la expresión que Gastón Bachelard toma de Eugène Minkovski. Pero comprender este procedimiento significa en primer lugar admitir que la repercusión no procede de las cosas vistas, sino de cosas dichas. La cuestión a la cual es necesario remontarse es pues la que concierne a las circunstancias mismas del discurso cuyo empleo engendra lo imaginario”²³.

²³ P. RICŒUR, *Du texte à l'action*. Essais d'herméneutique II, p. 218.

¿A qué clase de fenómeno se refiere Ricœur aquí? ¿Qué fuerza histórica opera en esta repercusión que se presenta de repente en clave sonora? ¿Y por qué el desarrollo de la imaginación, configurado tan visualmente, parece encontrar en ella la condición de posibilidad para producir sus esquemas? A todas estas preguntas, se suma la dificultad de que el fenómeno de la repercusión ha sido un tema poco examinado por los estudiosos del pensamiento ricœuriano, aunque en él se manifieste la influencia directa que Ricœur ha recibido de una traición francesa tan significativa como la de Bachelard y Minkowski.

4. El fenómeno de la repercusión

El fenómeno que la palabra francesa *retentissement* significa podría traducirse al español como repercusión o resonancia, y ambas acepciones suelen figurar en los diccionarios. En nuestro idioma, el verbo “repercutir” procede del latín *repercutĕre* que se compone de “*re*” y “*percutĕre*”, que se traduce por “chocar o herir”. En este sentido parece corresponder adecuadamente al carácter súbito y de golpe que Ricœur refiere en “el choque semántico que a su vez suscita la chispa de sentido de la metáfora”²⁴.

En el Diccionario de la Real Académica Española, “repercutir” tiene las acepciones de: rebotar (retroceder o cambiar de dirección), reverberar²⁵; dicho del sonido: producir eco; dicho de una cosa: trascender, causar efecto en otra. De allí que el sustantivo “repercusión” signifique acción y efecto de repercutir o circunstancia de tener mucha resonancia algo. El verbo “resonar” queda aquí emparentado. Proviene del latín *re-sonare* que suele traducirse como hacer sonido por repercusión o sonar mucho. Y de ahí deriva el sustantivo “resonancia” que tiene las acepciones de: prolongación del sonido, que se va disminuyendo por grados; sonido producido por repercusión de otro; cada uno de los sonidos elementales que acompañan al principal en una nota musical y comunican timbre particular a cada voz o instrumento. Por eso hablamos de una caja de resonancia que forma parte de algunos instrumentos musicales

²⁴ P. RICŒUR, *Du texte à l'action*. Essais d'herméneutique II, p. 218.

²⁵ No me detengo aquí en el verbo reverberar que también utiliza Ricœur, como veremos más adelante. Sólo destaco su carácter reflexivo, esencial también a la repercusión, expresado en su definición: dicho de la luz, es el reflejarse en una superficie bruñida; dicho de un sonido, es el reflejarse en una superficie que no lo absorba.

para amplificar y modular su sonido²⁶, o en términos generales se puede aplicar a toda persona o institución cuya relevancia le permite recibir y difundir las noticias que conciernen a sus intereses o ámbito de acción.

A través de estos significados, ya puede verse que la repercusión se encuentra vinculada tanto al término “resonar” que es “hacer sonido por repercusión” como a la palabra “resonancia” que es el “sonido producido por repercusión de otro”. Si bien todos pertenecen al ámbito sonoro, como veremos a continuación, cada uno de ellos tiene matices que efectúan la tradición de la que Ricœur se alimenta.

4.1. La repercusión y la imagen poética: Gastón Bachelard

Frente al fenómeno de la “repercusión”, Ricœur reconoce, en primer lugar, la influencia directa de Gastón Bachelard que –como es bien conocido– también desarrolla sus investigaciones en torno a la imagen poética. Según Bachelard, la imagen poética no está sometida a un impulso, ni es el simple eco de un pasado, sino que es la repercusión (*retentissement*) de los ecos de un pasado lejano sin que pueda verse hasta qué profundidad van a continuar repercutiendo sin extinguirse²⁷. En esta novedad de su repercusión inconsciente, la imagen poética tiene su ser y dinamismo propios. La verdadera medida de su ser se encuentra en la repercusión porque es la inversa de la causalidad; por eso la imagen poética tiene una “sonoridad de ser” que se determina experimentando su repercusión.

Así, el poeta, en la novedad de sus imágenes, es siempre origen del lenguaje. Pretende ir tan lejos y descender a tanta profundidad, que una búsqueda fenomenológica sobre la poesía debería rebasar las resonancias sentimentales con las cuales recibimos la obra de arte. Bachelard pretende alejarse por eso del término “resonancia” en tanto las “resonancias sentimentales” son suscitadas por la recepción de una imagen poética, y se oponen propiamente a su “repercusión”. En estos términos plantea la diferencia entre cada concepto:

²⁶ La caja de resonancia es una parte primordial de la mayoría de los instrumentos acústicos, principalmente de cuerda y percusión, que tiene por finalidad amplificar o modular un sonido (en los instrumentos de cuerda generalmente a través de un puente). Además, es un factor decisivo en el timbre del instrumento, siendo importante la calidad de la madera, el número de piezas con las que esté hecha y su estructura.

²⁷ Cf. G. BACHELARD, *La poética del espacio*, Traducción de Ernestina de Champourcin, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 7-11.

“Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión”²⁸.

El ser del poema nos capta enteros sólo cuando alcanzamos esa unidad profunda a la que nos conduce su repercusión. Y la captación del ser por la poesía adquiere entonces un signo fenomenológico: la exuberancia y la profundidad de un poema son siempre fenómenos de la duplicación resonancia-repercusión; valles y crestas de una ondulación rítmica que pone en movimiento toda la actividad lingüística.

Toda esta descripción fenomenológica de la repercusión en la imagen poética contrasta con los análisis de la crítica literaria, de los psicólogos y de los psicoanalistas, los cuales “no pueden nunca explicar bien el carácter verdaderamente inesperado de la imagen nueva, ni la adhesión que suscita en un alma extraña al proceso de su creación”²⁹. Del crítico literario, que reduce la imagen a “objeto”, Bachelard dice que “ahoga” la repercusión; del psicólogo, que está ensordecido por las resonancias y quiere describir sus sentimientos; y del psicoanalista, que “pierde la repercusión, ocupado en desenredar la madeja de sus interpretaciones”³⁰.

Así, la tarea de Bachelard se define por la necesidad de elaborar una fenomenología de la imaginación “para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética”³¹; fenomenología que Ricoeur asumirá desde el comienzo con el intento de corregir la comprensión de la imaginación y de la

²⁸ G. BACHELARD, *La poética del espacio*, p. 14. Cabe recordar que M. Blanchot también define su concepto de imagen apelando a esta distinción entre “*résonances*” y “*retentissement*”: “Las resonancias no hacen más que remitirnos sentimentalmente a nuestra experiencia. Sólo nos pone al nivel del poder poético la repercusión, el llamado de la imagen a eso que hay de inicial en ella, llamado justo a salir de nosotros y a movernos en el estremecimiento de su inmovilidad” (M. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 470). Cf. J. MAJOREL, “Lire à la lisière de l’herméneutique: La critique blanchotienne des années 1940”, en *Espace Maurice Blanchot*. Disponible en: http://blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=205&Itemid=41 [consultado el: 07-03-2014].

²⁹ G. BACHELARD, *La poética del espacio*, p. 8.

³⁰ G. BACHELARD, *La poética del espacio*, p. 7.

³¹ G. BACHELARD, *La poética del espacio*, p. 2.

imagen. Bachelard entenderá –al igual que lo hará Ricœur– que una fenomenología de este tipo descubriría el carácter de surgimiento y de emergencia propio de la imagen como acto o acontecimiento de la conciencia creadora: “Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad”³².

4.2. La repercusión y la cosmología: Eugène Minkowski

La segunda influencia de Ricœur –indirecta, en tanto es mediada por Bachelard– es el psiquiatra Eugène Minkowski³³ que desarrolló principalmente el fenómeno de la “repercusión” en su obra *Hacia una cosmología*. Allí, después de analizar la forma primitiva del cosmos, se pregunta: ¿cómo ese mundo primero y originario se anima y se llena de vida para nosotros? Su respuesta remite a una propiedad fundamental del universo y de la vida que él llama precisamente *retentissement*:

“Es como si el sonido de un cuerno de caza, enviado a todas partes por el eco, hiciera estremecerse, en un movimiento común, la menor hoja, la menor brizna de espuma, y transformara todo el bosque, resonando hasta sus bordes, en un mundo sonoro y vibrante. Esos son los elementos banales relevantes de la acústica del mundo, no son imágenes para nosotros, sino que son verdaderos en la esfera auditiva, pero destinados antes de todo a ilustrar o a poner en relieve un fenómeno esencial de la vida, aquel de la repercusión”³⁴.

Sin duda, la palabra “repercutir” refiere principalmente a los fenómenos acústicos, pero reducirla a ellos sería –según Minkowski– mutilarla; pues en verdad tiene una significación vital mucho más profunda y amplia. Más profunda porque la clasificación de las sensaciones según sus modalidades (colo-

³² G. BACHELARD, *La poética del espacio*, p. 2.

³³ Minkowski nació en 1885 en San Petesburgo y murió en 1972. Proveniente de un ambiente de judíos ortodoxos lituanos, estudió medicina y filosofía en München. En 1925, junto con su esposa Françoise Minkowska y Paul Schiff, fue uno de los fundadores del grupo de *L'Évolution psychiatrique*. Fue influido por la filosofía de Husserl y después por el análisis existencial de Ludwig Binswanger; incorporó la fenomenología al saber psiquiátrico francés, desempeñando de tal modo un papel fundamental para la generación siguiente, en particular, para Jacques Lacan y Henri Ey.

³⁴ E. MINKOWSKI, *Vers une cosmologie*, Paris, Payot, 1999, p. 101.

res, sonidos, olores, etc.) –y sus correlativos órganos sensoriales con su correspondiente noción de excitación– se constituye en la base de la percepción. A partir de este ordenamiento, en psicofisiología se suelen distinguir y clasificar los sentidos en dos categorías: aquellos que exigen el contacto directo entre el motivo de excitación y el órgano sensorial (el tacto y el gusto) y los otros que admiten una percepción de los objetos a distancia (la vista, la nariz y el oído). Pero el problema que señala Minkowski es que la psicofisiología no se ocupa tanto de saber cómo las diversas modalidades sensoriales afectan a los órganos de los sentidos, como al yo viviente. Si se ocupara de esto, descubriría que existe una diferencia de profundidad entre las diversas modalidades y sentidos. Y lo más importante es que, según su interpretación, no habría ninguna otra modalidad que pudiera penetrar tan directa y naturalmente hasta el fondo del ser humano como aquellas experiencias venidas del mundo sonoro.

Esta profundidad mayor que alcanzarían los sonidos también se traduce en una significación más amplia, pues cuando decimos que algo como una idea, una imagen o un acontecimiento nos repercute, queremos significar algo más que un fenómeno sonoro. En el mundo material y palpable no sólo hay imágenes, sino también fuentes de sonidos, ecos y resonancias, pero para Minkowski existe todavía algo más: hay ondas penetrantes y profundas que, aunque no son sonoras en el sentido sensorial del término, no son por eso menos armoniosas, resonantes, melódicas y susceptibles de determinar toda la tonalidad de la vida³⁵. Nosotros veríamos animarse a ese mundo primero y primitivo gracias a la repercusión de esas ondas en tanto nuestra vida resuena y repercute en el contacto con ellas y vibra así al unísono con otros³⁶.

Según Minkowski, originariamente nos encontramos en ese mundo que se llena de sonoridad silenciosa y ese rellenarse es el hilo conductor para su análisis antropológico³⁷. Por ejemplo, cuando hablamos de resentimiento, remordimiento, ira o alegría, cuando decimos que nos absorben, nos invaden o

³⁵ Minkowski habla de una melodía, de una sola, que llena de sonidos todo el ambiente que ella delimita y forma haciendo resonar en su contacto y penetrándonos al mismo tiempo a nosotros, nos lleva fundando un todo melódico y resonante.

³⁶ Como se evidencia aquí, la repercusión pone de nuevo el problema de la estructura particular sobre la cual reposa desde el punto de vista fenomenológico cada modalidad de percepción. Ricœur se encargará correlativamente de ampliar el concepto mismo de percepción.

³⁷ Cf. E. MINKOWSKI, “Étude psychologique et analyse phénoménologique d’un cas de mélancolie schizophrénique”, en *Journal de psychologie normale et pathologique* 20 (1923) 543-558, y “La genèse de la notion de schizophrénie et ses caractères essentiels”, en *L’Évolution psychiatrique*, t. 1, Paris, Payot, 1925.

nos llenan enteramente, incluso cuando son demasiado violentos y nos ponen “fuera de sí”, nos estamos refiriendo a una dinámica que engloba y se apropia de todo lo que encuentra en su camino, rellena y desborda ese espacio del mundo en el que estamos, y que ella se asigna a sí misma por su propio movimiento a través del repercutir.

No obstante, –y siguiendo el modelo del mundo sonoro– esto no significa que existe una relación directa y necesaria entre intensidad y capacidad de repercusión. Minkowski muestra que, en el caso del sonido, un murmullo apenas perceptible puede llenar el silencio de la noche, mientras que un tono penetrante sin duda romperá y traspasará el espacio, pero quizás sin quedarse más que un instante ni tener repercusión alguna. Del mismo modo, una ira o una alegría muy intensas no necesariamente repercuten, pues el fenómeno de la repercusión no se genera por la intensidad; “simplemente se da o no se da”³⁸. Cuando se da es porque eso que repercute lo hace de entrada con carácter de plenitud, por ejemplo, como el murmullo en la noche; una plenitud que es inherente a él –dice Minkowski– y por la cual otorga al espacio su propia medida, haciendo vibrar, entonces, estratos esenciales.

Esta plenitud inherente al mundo sonoro que genera la repercusión y no es del orden de la intensidad, también puede ser vivida sin sonoridad en el sentido sensorial de la palabra. Minkowski lo ejemplifica con otro fenómeno relacionado con el tiempo que será muy cercano a Ricœur: el sincronismo vivido (*Le temps vécu*). La sincronía vivida o sintonía tiene sus fenómenos representativos en la simpatía y en la contemplación, para los cuales nosotros hablamos corrientemente de la facultad de vibrar al unísono con el ambiente. El movimiento de simpatía y contemplación llena de ondas el círculo del propio yo comunicándolo con el todo, formando un mundo cerrado que encuentra en él mismo la razón de ser. La sonoridad de esta simpatía no es más que un signo secundario, pues originariamente ella resuena en el silencio.

Ahora bien, que nos parezca natural utilizar comúnmente metáforas sonoras del mundo acústico se debe a que estas metáforas cumplen una referencia de segundo grado –como la define Ricœur–, revelando la pertinencia y semejanza estructural entre los fenómenos del mundo de los sonidos y del sincronismo vivido a través de esa propiedad fundamental de la vida que es la repercusión. Tanto la forma exterior y material del sonido, como la forma no sonora, silenciosa e interior reposan bajo esa estructura íntima común. Entonces, ellas dejan de ser sólo metáforas o más bien son metáforas en el

³⁸ E. MINKOWSKI, *Vers une cosmologie*, p. 104.

sentido más ricœuriano del término, en tanto permiten mediar la impertinencia de la desproporción, cuyo choque repercute.

El fenómeno de la metáfora y del lenguaje aparece, entonces, en la base de la noción de repercusión que propone Minkowski, por un lado, porque él trabaja la figura de la metáfora y parte de la definición aristotélica que da el diccionario. La metáfora es la “figura de la retórica por la cual se transporta la significación propia de una palabra a otra significación que no le conviene en virtud de una comparación sobreentendida”. A partir de allí, Minkowski cuestiona si el mecanismo de la metáfora admite que la significación propia de una palabra sea transportada, pues esta definición postula tácitamente la existencia de dos esferas distintas de realidad. En un dominio, la palabra encontraría su sentido propio, mientras que en el otro ella no podría tener más que un sentido metafórico. Para Minkowski, sin embargo, hay ciertas palabras que son metafóricas por esencia, y allí reside la veracidad del lenguaje, porque el lenguaje no busca hacer de la palabra un signo algebraico, sino designar afinidades y semejanzas entre fenómenos que nuestro pensamiento yuxtapone, aísla o niega demasiado fácilmente. Y esta tarea de mediar entre esos fenómenos sin tener en cuenta lo que nuestro pensamiento enseña sobre las metáforas, es posible gracias al fenómeno de repercusión y constituye uno de los fines de la “cosmología”, tal como Minkowski la entiende, en coincidencia con la tarea de mediación que Ricœur le otorga al dinamismo de la imaginación libre.

Además, Minkowski utiliza como Ricœur el ejemplo de la lectura, mostrando que, si bien podemos penetrar el contenido a través de la vista, ese contenido reposa en nosotros gracias al fenómeno de la simpatía y de la repercusión que se logra a través de la acción de leer. Cada esfera sensorial muestra tener así, por fuera de su rol biológico, un rol fenomenológico estructural a rellenar que determina en la contextura general de la vida el elemento de mediación imaginaria que se sostiene sobre esa cualidad general del mundo y de la vida que es la repercusión.

4.3. Imaginar y repercutir: Paul Ricœur

El examen de cada uno de los componentes de esta tradición muestra la profundidad de las raíces del planteo ricœuriano. La repercusión ofrece a Ricœur esa remisión fenomenológica a la conexión pre-reflexiva entre el ímpetu que brota de la interioridad humana y el mundo de la vida. Antes de diferenciarse el yo del mundo, estamos inmersos en un todo dinámico

que repercute. Por eso, sobre él se apoya el proceso de imaginación para producir sus esquemas, porque gracias a esa conexión originaria y reverberante la imaginación reaviva y reactiva experiencias pasadas, a tal punto que comprender este procedimiento de la imaginación “significa en primer lugar admitir que la repercusión no procede de las cosas vistas, sino de cosas dichas”³⁹, en la doble intencionalidad del dichas y escuchadas.

A partir de esta primacía, Ricœur extiende hasta su máxima amplitud la noción de “operación esquematizadora”, tomando como ejemplo el mismo caso de la lectura que refiere Minkowski:

“En la experiencia de la lectura, sorprendemos el fenómeno de repercusión, de eco o de reverberación, mediante el cual el esquema a su vez produce imágenes. Al esquematizar la atribución metafórica, la imaginación se difunde en todas las direcciones, reanimando experiencias anteriores, despertando recuerdos dormidos, irrigando los campos sensoriales adyacentes”⁴⁰.

Siguiendo el hilo conductor de la imagen poética, Ricœur pasa del reino de la vista al reino del oído y de lo sonoro. Con anterioridad a la vista, el oído funda las circunstancias mismas del discurso y del lenguaje en tanto posibilita el engendramiento de lo imaginario ligado al orden del habla. Por eso este “ver como” es ante todo un “sonar como” que lleva el lenguaje hablado y ofrece un soporte a la significación que emerge⁴¹.

El fenómeno de la repercusión se entiende a partir de la dinámica de la imaginación. El acto de imaginar se difunde como un eco hacia todos los ámbitos del hombre que atestiguan su corporeidad, repercute sobre sus sentimientos y lo lleva a tomar ciertas actitudes. Por la repercusión, la imagen realiza esa suspensión por la que puede darse el libre juego de posibilidades. A su vez, eso permite que aparezca la otra referencia primordial y se manifieste nuestra profunda pertenencia al mundo y a los otros. Por la repercusión, la imaginación se configura como un “poder de evocación de la posibilidad”⁴² y su tarea principal se determina como un promover el “surgimiento de lo posible”⁴³. Lo novedoso aquí es que ese surgimiento es siempre sonoro y

³⁹ P. RICŒUR, *Du texte à l'action*. Essais d'herméneutique II, p. 218.

⁴⁰ P. RICŒUR, *Du texte à l'action*. Essais d'herméneutique II, p. 220.

⁴¹ Eso muestra que el cómo del ver es el oír.

⁴² P. RICŒUR, *De l'interprétation*. Essai sur Sigmund Freud, Paris, Le Seuil, 1965, p. 529.

⁴³ P. RICŒUR, *De l'interprétation*. Essai sur Sigmund Freud, pp. 43-44.

repercute. La imaginación que ha percibido la manifestación de ese nuevo modo de ser en el mundo, lo signa y lo inscribe en una obra realizada. En este sentido, Ricœur retoma también la semejanza estructural entre los fenómenos del sincronismo vivido y del mundo de los sonidos que desarrolla Minkowski. Ambos descansan sobre esa propiedad fundamental de la vida que es el repercutir. El hombre aparece en una naturaleza resonante que necesita ser dicha; vive en un mundo cuyo eco es ya una interpretación que se da primero de manera sonora.

4.4. La repercusión en otras temáticas ricœurianas

La universalidad de este legado contenido en el concepto de repercusión extiende su alcance a otras temáticas que Ricœur ha eximinado a lo largo de sus obras. Por ejemplo, la repercusión afectiva que se evidencia en la *paideia* del sufrimiento; existe una repercusión originaria que se evidencia en el temor al sufrimiento que se despierta, por ejemplo, en los animales, con anterioridad a la experiencia misma o percepción directa que tienen de él. La posibilidad de esta ampliación de la percepción más allá del presente inmediato a través de la imaginación se fundamenta en la repercusión que la sostiene; en tanto el futuro repercute, la percepción puede alcanzar a lo no presente, es decir, a lo que aún se mantiene a distancia espacial o temporal.

Asimismo, en la función mediadora de la *katharsis* que se produce frente a una representación teatral, la emoción que ella despierta se alimenta de la repercusión corporal que anoticia estimativamente acerca del efecto producido por la novedad representada. O por ejemplo, la prefiguración en la *mimesis I*, que Ricœur explica como fondo natural y cultural, originario y originante donde bebe toda creatividad. En este reverso de la sensibilidad y del mundo, el hombre creador actúa como caja de resonancia del fenómeno de repercusión que producen esos choques de exceso de sentido.

Finalmente, en *La mémoire, l'histoire, l'oublie* al incorporar a la memoria como punto de partida aparece la figura de la imagen originariamente auditiva que repercute. Dado que lo que caracteriza a la memoria es su capacidad de fijar los acontecimientos pasados "se dice indistintamente que uno se representa un *acontecimiento* pasado o que uno tiene una imagen de él, que puede ser cuasi visual o auditiva"⁴⁴.

⁴⁴ P. RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oublie*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 5.

5. Conclusión: Hermenéutica de la imaginación y filosofía del oído

Todos estos recorridos que se extienden a lo largo de las diversas obras y temáticas examinadas por Ricœur, ponen en evidencia que lejos de ser una herencia secundaria, el fenómeno de la repercusión constituye una influencia fundamental que permitió los giros y evoluciones de la teoría ricœuriana de la imaginación. No obstante, también parece abrir una clara dirección que va desde la propia fenomenología de la imaginación y hermenéutica ricœurianas hacia ese mundo sonoro. En primer término, porque el fenómeno de la repercusión le ha permitido a Ricœur liberar a la imaginación y a la imagen de su sentido reducido y primordialmente visual, y ha extendido su campo de acción hacia las profundidades fenomenológicas de una conexión sonora originaria, cuya hondura se comprende a partir de las ideas de Minkowski. En segundo término, la repercusión le ha permitido ensanchar los conceptos de visión y de percepción, excesivamente estrechos, en perspectiva de una percepción ampliada que involucra de alguna manera a todos los sentidos, pero especialmente al oído, incluso aunque el fenómeno de la repercusión sea o no audible⁴⁵.

Es cierto que la primacía de la visión y de la imagen en nuestra cultura se encuentra ya fundada desde las primeras frases de la *Metafísica* de Aristóteles. Allí, éste señala el primado de la vista sobre los demás sentidos, pues es la más próxima al conocer y al establecer distinciones, en tanto por su intermedio se hace perceptible para nosotros el conjunto del mundo visible y la mayoría de sus diferencias. Sin embargo, a la luz de la proyección de las ideas ricœurianas no debemos olvidar que en otro pasaje decisivo Aristóteles parece afirmar exactamente lo contrario:

“Por naturaleza, los animales nacen dotados de sensación; pero ésta no engendra en algunos la memoria, mientras que en otros sí. Y por eso éstos son más prudentes y más aptos para aprender que los que no pueden recordar; son prudentes sin aprender los incapaces de oír los sonidos [...]; aprenden, en cambio, los que, además de memoria, tienen este sentido”⁴⁶.

⁴⁵ La música ha mostrado que, si bien no oímos todo, todo el tiempo, en nuestros acotados registros sonoros influyen escalas auditivas ocultas que no escuchamos, pero a las que accedemos exclusiva e inconscientemente a través del oír. Por eso, una definición como la del diccionario es algo engañosa: oír es “percibir con el oído los sonidos”.

⁴⁶ ARISTÓTELES, *Metafísica*, 980, b 23-25; y *De sensu*, 473, a 3.

A la luz de este pasaje, Aristóteles podría ser el primer referente histórico de una herencia que otorga la primacía al oír y que hay que desocultar junto al recuerdo de la verdadera realidad del lenguaje, porque el oír es el que recibe el lenguaje y en consecuencia todo aquello que es capaz de repercutir, no sólo lo visible⁴⁷.

Francisco Díez Fischer

Recibido: agosto de 2014/ Aceptado: diciembre de 2014

⁴⁷ A la luz de una primacía hermenéutica del oído puede repensarse la impronta fuertemente visual que suele predicarse de la fenomenología. En el protocolo de su último seminario dictado en *Zähringen* tres años antes de su muerte, se menciona que Heidegger, una vez terminada la lección final, se ocupó del sentido originario de la fenomenología y lo definió precisamente como “una fenomenología de lo inaparente (*eine Phänomenologie des Unscheinbaren*)”. M. HEIDEGGER, *Gesamtausgabe 15*, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1986, p. 399.